P. Landriani inv. e dis. *Bramati inc. acq.ta*

DEL
TEATRO DIURNO
E DELLA SUA COSTRUZIONE

OPUSCOLO CHE FA SEGUITO

ALLE OSSERVAZIONI SUI DIFETTI PRODOTTI NEI TEATRI DALLA CATTIVA COSTRUZIONE DEL PALCO SCENICO E SOVR' ALCUNE INAVVERTENZE NEL DIPINGERE LE DECORAZIONI

DI

PAOLO LANDRIANI

ARCHITETTO, PITTORE SCENICO, MEMBRO DELLA C. R. ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DI MILANO.

MILANO
PRESSO LA DITTA PIETRO E GIUSEPPE VALLARDI
Editori, Negozianti di Libri, Stampe, Carte Geografiche, ec.
contrada di S. Margherita, N.° 1101
1836

Il presente Teatro Diurno è posto sotto la protezione delle veglianti Leggi, essendosi adempiuto a quanto esse prescrivono.

PREFAZIONE

Già da più anni è ritornato fra di noi ancora il costume di rappresentare di giorno nei teatri per ciò chiamati Diurni, perchè espressamente fatti colla platea a cielo scoperto, non già collo scopo d'imitare quelli de' Greci e de' Romani, ma solo per aver un teatro che sia rischiarato dal giorno, senza alcun bisogno dei soliti lucernarj, e col risparmio della costosa costruzione del tetto. Però questi primi teatri diurni non hanno fra noi più idea alcuna della forma bellissima che avevano gli antichi, non gradinate, nè altro fasto che li rammenti, fuorchè la circostanza di ricevere il lume dal sole come quelli, senza avere un velario che difenda gli spettatori dai suoi raggi, nè alcun portico d'intorno che li salvi in occasione di una improvvisa pioggia, o di altro infortunio. Essi però hanno il vantaggio sopra gli antichi di avere loggie coperte: ma gli spettatori nella platea, benchè siano seduti nel luogo che presso i Romani era riservato ai soli Senatori, non hanno altro scampo che quello di fuggire e di cercare ricovero in tutt'altra parte, fuorchè nel teatro medesimo. Considerati tutti questi contrarii eventi che possono succedere in un teatro scoperto, pare che a' dì nostri si pensi a farne uno colla platea coperta, da potervi rappresentare sì di giorno che di notte; tale poi che non più che il suo fabbricato nell'esterno rappresenti un teatrale tugurio, come ne abbiamo l'esempio ne' nostri Giardini Pubblici, ma che pareggi nell'aspetto i principali della nostra ora tanto abbellita Milano, e fors'anche li superi nell'esterno, con una più nuova e più significante forma, cioè secondante quella interna del teatro medesimo. Perciò era debito nostro di dar alcuno di siffatti teatri esistenti, non già de' nostri perchè questi non hanno che una figura meschina di teatro interinale, ma presi da altre città, dove qualcheduno si vede stabilmente costrutto in figura più nobile e dignitosa, ed unirli a quelli che presentammo colla nostra traduzione dell'opera francese dell'architetto signor Patte, *che forma un sufficiente trattato sulla costruzione dei teatri in generale, tanto antichi quanto moderni* (1), *ma non parlò di nessun teatro diurno dei presenti, forse perchè nessuno al suo tempo*

(1) *Vedi*: Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni, corredata di tavole col saggio sull'architettura teatrale di M.r Patte, illustrato con osservazioni dell'architetto e pittore scenico Paolo Landriani. Per cura del dottor Giulio Ferrario. — *Milano, dalla tipografia del dottor Giulio Ferrario, contrada del Bocchetto, n.° 2465* — 1830.

se ne era fatto ancora, o credesse che quello fatto per gli spettacoli di notte potesse servire egualmente per quelli che si volessero dare di giorno, come si pratica in alcuni teatri di Napoli, dove di giorno si dà la commedia, e di notte l'opera in musica e viceversa. Laonde per supplire a questo vuoto da noi lasciato, ne diamo uno come noi desidereremmo fatto pel giorno, e da potervisi rappresentare anche di notte se si vuole, cioè tutto coperto; e benchè tanto il teatro diurno quanto quello destinato per gli spettacoli di notte, in sostanza siano perfettamente simili, pure faremo riconoscere, quanta differenza passi nella costruzione fra il teatro diurno e quello della notte; per ragione che il primo va, o si vuole rischiarato colla pura luce del giorno, ed il secondo coi lumi artefatti della notte, per cui allora con questi, non vi è più parte alcuna che non si possa illuminare. Al contrario il diurno prefiggendosi che in tutte le sue parti non riceva altro lume che quello del sole, ognuno può comprendere quanto sia difficile all'architetto il far penetrare dappertutto la luce, massime quella che deve rischiarare le scene, dovendo battervi di fronte e non mai di fianco; altrimenti radendo il dipinto, lo confonde e non lascia più vedere che cosa sia, come succede in que' raggi del sole che passando per qualche finestra, formano una colonna di denso velo che confonde all'occhio tutto quello che viene attraversato dai raggi stessi. In somma deve l'architetto introdurre in tutte le parti interne tutto quel lume possibile del giorno, senza aver mai bisogno di quello artefatto. Su tali principj disegnammo il nostro teatro diurno coperto che presentiamo in sei tavole poste in fine di quest'opuscolo, dove vedrassi che non abbiamo seguita la solita forma (così detta a ferro di cavallo), ma un'altra che viene secondo noi più simmetrica, più euritmica e più geometrica; e più ancora per tutte quelle ragioni di bisogno che verremo spiegando, richieste dalla natura del teatro espressamente costrutto pel giorno, ed anche per la notte, se così piacesse. Riflettendo poi che ad alcuni possa piacere di più il teatro diurno colla platea scoperta che coperta diamo lo stesso teatro anche a cielo aperto aggiunto colla Tavola n.° 7, dove mostransi quelle piccole variazioni che succedono senza togliere nulla della primiera forma adottata. Lasciavamo di dire che lo stesso teatro diurno venne da noi ideato in modo da potervi dare nella platea giuochi d'equitazione, come si vedrà dalla spiegazione della pianta sotterranea del teatro medesimo, Tavola n.° 6, e da ciò che sta delineato sotto il palco scenico per condurre i cavalli sino al circo, formato dalla platea stessa, sgombrata che sia de' suoi sedili, e chiusa o cinta da parapetto dove se ne ha bisogno.

DEL TEATRO DIURNO

ARTICOLO PRIMO

DELLA FORMA DEL TEATRO IN GENERALE.

La forma del teatro moderno generalmente adottata a' nostri giorni è quella così detta a ferro di cavallo, che quasi sembra ridotta per principio immutabile dagli architetti, come la forma più bella, più atta alla distribuzione e visione delle persone, e che in fine essendo in gran parte perfettamente semicircolare, più si avvicina a quella dei tanto decantati teatri antichi, che si vorrebbero imitare se si potesse. Ma essi non sono più servibili per gli usi del teatro presente. Perciocchè convien dire, che gli antichi più sentissero per gli occhi che per l'udito: tanta era la distanza in cui si trovavano la maggior parte degli spettatori dagli strioni, che questi si trovavano obbligati a dover emettere la loro voce da una maschera di metallo, per renderla ad arte, più forte e più sonora! cosa che fa vedere, che ben poco, o nessuna dolcezza di voce poteva distinguersi, bastando solo che il suono delle parole si sentisse, senza curarsi dell'espressione del viso, sformato dalla maschera con bocca fuori del vero e di grandezza spaventosa, come si vede in alcune antiche conservate ne' musei, ed in quelle dipinte nei nostri teatri ad imitazione delle stesse ripetute e legate negli ornamenti alla nausea. Così poco giudizio favorevole possiam fare della musica teatrale degli antichi, tanto istrumentale che vocale, perchè se non era clamorosa, poco si sarà udita in tanta ampiezza di teatro. Volendosi poi parlare delle scene, come in que' loro teatri fossero congegnate, possiam dire che è ancora un mezzo indovinello da sciogliersi, benchè i dotti ne diano la descrizione; ma non vedendolo noi eseguibile in molte cose, perchè non si trova dietro al proscenio spazio sufficiente da poter tutto praticare, così non possiamo nè tutto credere, nè tutto contraddire, fin tanto che gli stessi interpreti non ce li faranno vedere in disegno. Tornando noi adesso alla forma generale dei teatri, diremo: quella degli antichi essendo composta di una figura che avanza, ossia cresce un poco del semicerchio, è trovata essere la migliore. Ne conveniamo benissimo, ma a' dì nostri nel teatro medesimo, si vuol vedere e sentire, stando seduti come in casa propria nelle loggie, e ben riparati da tutti quegli incomodi che

porta con sè un luogo aperto; le quali cose erano ignote agli antichi, o da essi non si curavano, nè forse il bel sesso portava gli abiti formati con tanta delicatezza di lavoro e splendore come si costuma adesso. Quindi il vedersi le persone sedute di dietro coi piedi al livello dell'abito, quando sedere dovessero sopra dei gradini come gli antichi, a ben pochi garberebbe, e diminuirebbe di molto gli spettatori per questo solo riguardo. Ma volendo noi anche deviare da tali riflessi, quando fosse fatto il nostro teatro diurno simile all'antico, troveremmo però sempre che la parte semicircolare di un teatro, qualunque esso sia, non è la più atta per mirare ciò che si fa nel proscenio, quindi anche in tutto il palco scenico. Ecco come lo possiamo dimostrare con un esempio. Suppongasi che ad uno venisse il destro di voler far vedere un gran quadro, entro di una guisa di proscenio, formato appositamente in una vasta sala, e che nel suo pavimento facesse disegnare, in proporzione, la forma di una platea da teatro, così detta a ferro di cavallo, e vi facesse costruire sul giro di quella un parapetto, non volendo per capriccio che nessuno occupi il luogo segnato della platea, e che tutti debbano stare dietro quel parapetto a veder il suo quadro. Invitinsi dunque molte persone a venirlo a vedere, e si obblighino tutte a doverlo rimirare in quella posizione che si trovano. Supposto che anche noi fossimo degli invitati ed osservassimo gli altri, vedremmo che tutti quelli che si trovano nella parte circolare del parapetto, chi più chi meno, si contorcerebbero per mirare il quadro, salvo que' pochissimi che nella curva stessa si trovassero paralelli alla linea di quel finto proscenio, e per ragione del torcicollo molti sentiremmo a dire, peccato che il signor del quadro ci abbia impedito di vederlo in quel vuoto della platea, come in un teatro vero; ci avrebbe risparmiata la pena della torcitura per vederlo. Volendo noi applicare il nostro esempio al teatro, fatto in forma di ferro di cavallo, che finisce in perfetto semicerchio, come mai potremmo dire, che questa parte curva (la sola somigliante all'antica) sia la più favorevole per osservare gli spettacoli, se vediamo che chi sede nel circolo, parlando del teatro, eccettuato il palco del mezzo di fronte, in tutti gli altri, a mano a mano che girano in fianco, va sempre più crescendo la piegatura della persona, perchè sempre più la sua visuale diverge e rimane fuori di squadra con quella del proscenio? Così per ripiegare a questo difetto, chi è seduto conviene che si rivolga come può per mirare lo spettacolo, nel proscenio stesso dirittamente; e benchè il nostro rivolgersi sembri che costi poca pena, e la curiosità superi l'incomodo per l'incantesimo dello spettacolo, pure vediamo che in quella positura rivolti, o non si regge per tutto il tempo che dura quella rappresentazione, od ogni tanto conviene rimettersi sulla posizione naturale a cui obbliga la quadratura del palco, per

dare riposo al torcicollo. Se adunque vediamo, che la parte migliore per mettersi a vedere lo spettacolo in teatro in una curva perfettamente semicircolare, è quella poca del solo palco di mezzo, dove si sta seduti in linea, in isquadra col proscenio, lasciando quelli della platea, perchè non si ha a cercare di poter ridurre il fondo del teatro, in linea paralella allo stesso proscenio, come mostreremo in seguito, da noi fatto così, ad onta che sembri il contrasti la maggior bellezza della rotondità che viene a perdersi? Non sarà dunque più teatro allora se venga la sua figura ad acquistare quella di un gran salone? E non è così chiamato dai francesi *sala di teatro*; quantunque, a dir il vero, essi pure adottino la forma circolare nei teatri, o l'elittica che viene lo stesso, più per forza di costume che per quello della ragione? Conchiuderemo adunque che è inutile il cercar altre prove per mostrare, che la figura di un teatro semirotondo, come era l'antico, è buona solo per un teatro anatomico, dove tutto ciò che si mostra è precisamente situato nel centro del semicerchio, nè doversi mai sagrificare per sola bellezza di forma, quella tale figura che si trovasse più atta, e per vedere e goder meglio tutto lo spettacolo, che è l'unico scopo che in teatro si cerca.

ARTICOLO SECONDO

SI PROVA CHE LA FORMA DI UN TEATRO, COSÌ DETTA A FERRO DI CAVALLO, È PER LA SUA IRREGOLARITÀ, UNA DELLE PIÙ DIFFICILI DA DECORARSI.

La forma di un teatro qualunque, diurno e non diurno, fatta a ferro di cavallo, quando bene esaminar si voglia, la troveremo, che non è nè euritmica, nè simmetrica, nè geometrica, quindi irregolare. Non euritmica perchè una metà è semicircolare, e l'altra di una figura diversa, tagliata da una retta che è quella del proscenio. Non simmetrica, perchè non tutte le sue parti stanno fra loro colla medesima ragione di proporzione. Non in fine geometrica, perchè non è fra sè misurabile, come si vede chiaro nella sua bisbetica figura della volta o del plafone, che in qualunque modo si voglia ripartire per renderlo ornato, vien sempre ne' suoi scomparti diseguale, o per lo meno a lasciare dei ritagli, che non si sa nè come legarli col complesso di tutto lo scomparto, nè in qual modo decorarli, perchè rimangono estranei alla figura compita. L'unico ripiego (secondo noi) sarebbe quello di figurare che il teatro non abbia vòlta alcuna, cioè finto scoperto come quello degli antichi; ma però non suggeriremo mai la copertura di un velario moderno, che ad onta di una tal finzione, si vuole che il suo riparto degli ornamenti corrisponda sempre a quello delle così

dette piantane o sostegni dei palchi, e fa che ognuno comprenda che il velario non è che un nome falso applicato ad una vôlta, e vôlta così si veda sempre, ed anche perchè i pittori (almeno i nostri) amano più di dipingere il vero reale che di fingerlo. Ma tornando al nostro pensiero di figurare nessuna vôlta in un teatro della descritta forma, e voglia ritenersi l'idea del velario, sarebbe così da supporsi terminato lo stesso teatro coll'ultima cornice che forma finimento, e di sopra in modo che si vedesse ad escire fuori il fine delle antenne di bronzo in dipinto, che tenessero ferme le corde del velario, e questo avesse in giro pendenti quei soliti merletti che vediam terminare le coperture dei caffè, padiglioni e simili; per vedere ancora che è finta realmente tela pendente, e non una vôlta coperta per di sotto, come la vediamo adesso dal finto velario, perchè conserva da per tutto la stessissima curva della vôlta reale, e non si conosce il minimo segno di piegatura di tela in nessuna parte. Per fingere adunque il teatro coperto da un velario, è necessario che si veda qualche parte forare nell'aria, e che non chiuda ermeticamente tutto il vuoto per disopra della platea. Così tutto al di sopra della cornice di finimento dovrebbe vedersi un poco d'aria che isolasse la stessa tela del velario, e questa non andasse a coprire anche il proscenio, ma arrivasse ad un certo segno che si vedesse rimanervi (anche per ragione del lume) un buono spazio di cielo scoperto; dove si conoscerebbe allora l'arte del pittore, nel far vedere il velario, un momento in curva pendente, pel peso naturale della gran tela, senza però andar tirando corde al proscenio, intendendole tutte stese per di sopra al traverso. Con una tal pittura si vedrebbe che cosa è velario senza domandarlo a nessuno.

Resterebbe adesso a vedere, come si debba dipingere lo stesso velario, ma non potendosi dar legge in cose di capriccio, ameremmo che si andassero osservando in questo genere le pitture del gran Raffaello, massime quelle della Farnesina, dove finse sopra di una volta, un arazzo steso, col figurato convitto degli Dei; o si imitassero tutte quell'altre sue pitture capricciose, fatte per solo ornamento, tanto nel Vaticano, come nella Farnesina medesima. Venendo adesso alla decorazione dei palchetti e delle logge, diremo che i parapetti ridotti a guisa di tanti fregi continuati, come li vediamo fatti, guastano in certo modo le proporzioni degli stessi palchetti, perchè divisi da pilastrini, com'erano in origine costrutti dal bravissimo architetto Piermarini, ogni palco da sè formava un piccol ordine compito; così ora questi gran fregi fanno comparir depressa l'altezza degli stessi palchetti, perchè quasi il vuoto di questi eguaglia il pieno de' parapetti colla fascia che sta sotto. Parlandosi poi della forma delle così dette piantane che sono il sostegno de' palchi, possiam dire inutile il disegno di qualunque figura abbiano per ornamento, perchè vediamo che sono tutti inviluppati

nell'addobbo dei panni, e perciò tutto il lavoro andare perduto e nascosto. Non vedendosi adunque nessun sostegno, tutti que' gran fregi che formano i parapetti, vengono a comparire per aria, e non mostrando leggierezza alcuna, nemmeno nelle sagome, tutto allora poco lega colla gentilezza e col carattere del proscenio, quando è fatto con ordine corinto; ed una tale disarmonia fa subito conoscere che due architetti hanno operato uno in opposizione all'altro. Questo succede perchè ogni tanto dovendosi ridipingere il teatro annerito dal fumo de' lumi, in tal occasione si cerca sempre di fare dei cambiamenti in tutto quello che riguarda per lo più l'ornato del teatro stesso, lasciando solo intatto l'ordine del proscenio, se mai lo credono di stile purgato abbastanza, accontentandosi di cambiargli quella sola parte di finimento, che mai per sorte mostrasse qualche reminiscenza di barocco (tanta è la purezza della scuola de' nostri bravissimi artisti!) o diremo lasciano quel più che possono: o per non rendere troppo gravosa la spesa o perchè realmente piace. Così il povero teatro, fosse anche del celebre Palladio, o del più famoso architetto del mondo, sotto il titolo di correzione viene in tante parti alterato; e ridotto che sia in aspetto della maggiore ricchezza che si vuole, da ben pochi si osserva, come il nuovo aggiunto stia in armonia col vecchio. Così il teatro va rivestito a seconda dei tempi, senza più pensare qual fosse la bellezza nè l'armonia del suo abito originale.

ARTICOLO TERZO

SI DIMOSTRA QUANTO SIA DIFFICILE D'INTRODURRE IN UN TEATRO DIURNO IL LUME DEL GIORNO IN OGNI SUA PARTE INTERNA, E PIU' DI RISCHIARARE LE DECORAZIONI SUL PALCO SCENICO SENZA SERVIRSI DEI LUMI ARTEFATTI PER LA NOTTE.

L'introduzione del lume del giorno in un fabbricato di forma complicata e tortuosa come è quella di un teatro che abbia platea coperta da un tetto come è tutto il restante, diviene la cosa più difficile per un architetto, perchè volendosi che tutto lo spettacolo che si dà in teatro, non riceva altro lume che il naturale del giorno, riesce quasi impossibile illuminar bene le scene, se non si trova il modo di fare che tutto il lume entri di fronte e non mai di fianco: così per quante finestre vi siano nell'interno del palco scenico, non essendovene nessunà che possa mandar il lume di fronte alle decorazioni, esse non servono che per chiarire lo stesso palco, e fare piuttosto danno alle medesime, se mai per fianco viene una luce che rada il dipinto di quelle. Tutto il lume non dovendo adunque che venire di fronte per essere favorevole alle stesse decorazioni, queste non

lo possono allora ricevere che dall'imboccatura del proscenio. Perciocchè per quanto lume possa tirarsi dalla platea, essendo fatta coperta, non è sì facile col mezzo delle finestre fatte tutte al di sopra delle logge ottenere tutto quello che si vorrebbe diretto all'apertura dello stesso proscenio, se non facendovi dirimpetto in alto un gran finestrone nel mezzo, come faremo vedere potersi praticare. Fissato da noi così per massima che un teatro diurno fatto colla platea coperta debba aver di fronte al proscenio un gran finestrone che mandi il lume diretto alla sua imboccatura; pensammo che disegnando lo stesso proscenio terminato in arco, e ripetendo nel fondo del teatro il suo grand'arco medesimo, ne verrebbe appunto quel finestrone che cercavamo dirimpetto al vuoto dove stanno collocate le scene. Così fatto abbiamo, ma ci accorgemmo che era forza allora cambiare la solita forma, così detta a ferro di cavallo, perchè la sua curva del fondo veniva ridotta in una retta, come si vede dalla nostra pianta, Tavola prima; cosa che forse non piacerebbe a tutti, perchè si crede generalmente, che ciò che non è rotondo, non abbia forma di teatro. Ma ad onta di questo dubbio, considerando noi che in teatro vedono meglio le persone sedute nella platea, perchè si trovano appunto in linea paralella al proscenio; così dovranno convenire anche con noi, che le persone assise nei palchetti, nella pura linea del mezzo, sono quelle poche che vedono in linea paralella al proscenio stesso, come quelle della platea; quindi quanto più palchi avrà il teatro in linea di fronte al medesimo proscenio, vedrassi assai meglio che in quelli distribuiti in circolo, e senza torcimento della persona, dovendo chi siede per forza rivolgersi più e meno, a mano che gira per fianco lo stesso palco nel circolo, per poter guardare in faccia allo spettacolo, che trovasi fuori dalla nostra direzione di visione naturale. Dunque direm adesso, non è difetto il cambiare di forma, quando se ne trovi un'altra più confacente al principal intento che cerchiamo nella costruzione del teatro; cioè che si veda e si senta meglio più che sia possibile.

Ma tornando al lume, per quanto esso far entrare si possa nell'imboccatura del proscenio col mezzo di moltiplicate finestre, fatte al disopra delle loggie, siam costretti a dire: non potrà mai esser sufficiente per illuminar le scene. Perchè ognuno vede che una scena è composta per lo meno di un telone e due quinte, quindi essendo situata vicina all'apertura dello stesso proscenio, questa può ricevere benissimo tutto quel chiaro che basta, e far pressochè la medesima illusione che fa col lume di notte; ma in una che ne abbia quattro o cinque delle quinte per parte, ed abbia dei così detti rompimenti, che sono quei pezzi staccati dal telone forati, diviene allora per necessità oscura, per ragione dell'ombra che fa un pezzo sopra dell'altro; e per quanto chiaro possa avere il palco scenico nei fianchi,

non potendo per nessun conto battere di fronte sulla scena, ma solo raderla pel fianco stesso. Così, o viene inutile, od anche guasta il dipinto, se è raggio di sole, perchè sì nell'un modo che nell'altro può anche giugnere contrario a quello stesso lume della scena. Diremo pure: essendo sull'alto del palco scenico appese tutte quelle tele di altre scene che devono servire, panni, arie, ec., si forma per così dire un bosco, che, o non si lascia passar il lume, o si manda delle ombre che sono nocive alle scene spiegate. Ma come rimediare? diranno alcuni. Subito risponderemo: tengansi pronti dei lumi della notte, e dove la scena rimane oscura, qualunque ne sia la cagione, vi si mettano delle cantinelle accese, ed ecco tosto fatto giorno dove mancava. Bravissimi, ci diranno, lo sappiamo anche noi! Ma se intendete, noi non vogliamo altro lume che quello del giorno! facciansi le scene più corte che sia possibile, non se ne faccia con rompimento nessuna. Si diano sole rappresentazioni che si accordino con questo limite di decorazioni, e non si confonda pei lumi il teatro del giorno con quello della notte. Ma perchè, risponderemo noi, volete rinunciare al vantaggio di poter dare grandiosi spettacoli anche nel teatro diurno, quando non dia luogo a scene lunghe per ragione del lume? E non sarà questo un vero pregiudizio! Serva pure al teatro tutto il solo chiarore del giorno, ma dove non è possibile, e si possa supplire coll'artefatto, lo si faccia; e non si guasti mai la grandezza materiale del palco scenico, col crederla di troppo per un teatro diurno a fronte di quello della notte, appunto per la cortezza delle scene a cui lo vogliono limitato gli architetti, sapendo che le lunghe finirebbero nell'oscurità. Perciò vediamo che tutti i teatri diurni, fatti fin ora, mancano di sufficiente dimensione nel palco scenico; e disegnandosene dei nuovi, tutti in questa parte si mantengono eguali, non accorgendosi gli architetti, che quanto più cercano di renderlo grandioso nel fabbricato esterno e non nel palco scenico, tanto più lo fanno poi comparire meschino negli spettacoli. Dunque per conclusione di quest'articolo, diremo: Il teatro diurno, facciasi o non facciasi colla platea coperta, non potrà mai andar esente dai lumi della notte, dove la luce del giorno non sia possibile farla agire da per tutto il teatro come quello della notte stessa. Ciò poi che merita derisione è il vedere, che non potendo alle volte terminare lo spettacolo col giorno, si accendono i lumi della notte per poterlo portare al debito fine.

ARTICOLO QUARTO

DEL PALCO SCENICO.

Il palco scenico (generalmente parlandosi) è la parte meno studiata di un teatro, perchè, o è poco conosciuta dagli architetti, o per dir meglio, essi poco si curano di conoscerla in pratica. Quindi rari son quelli che abbiano la debita grandezza in tutte le loro parti; specialmente nella larghezza, cercando tutti di farlo più lungo che largo, credendo che la scena, quanto più lunga si possa fare, abbia maggior effetto: nel che s'ingannano, perchè in ragione di prospettiva, più giovano due o tre braccia di maggior larghezza, che dieci di lunghezza. Perciò vedemmo tanto allungare il palco scenico del nostro teatro grande, che se non serve alla maggior prospettiva delle scene, serve sempre di comodo e di magazzino, per tenerlo sbarazzato da tutto ciò che può impedire lo stesso palco scenico in tempo della rappresentazione, e per conservare tutto quel materiale che si tiene pronto per cambiare gli spettacoli. Ma non diremo mai, che nell'effetto delle scene abbia guadagnato un tantino di più; anzi diremo che farebbe nociva cosa, chi volesse portare l'ultima tela della scena, a tutta quella distanza che si può adesso; perchè dovendo il pittore replicare tanti pezzi che sono i telari, o rompimenti, e tutto andando a stringere, viene in fondo ad avere poco spazio pel traguardo del telone, e per quanto egli si tenga grande nel disegnare il principio della scena, per andar al fine, è forza che la prospettiva impicciolisca gli oggetti a segno, che dovendo più piccoli ancora incominciare a disegnarli sul telone stesso, o conviene tutti disegnare in una sola linea di fronte, per mantenerli più grandi che si può, o entrare in iscorti di fuga; il che tutto allora venendo sempre più impicciolendosi va a finire che la scena è un quadro che si vede distinto vicino alla cornice, ed a mano a mano che l'occhio lo va vedendo al centro, lo trova terminato dalla confusione; che se mai è una continuazione di uno sfondo (parlando di tempio e cosa simile, od anche di una piazza), per quanto da vicino si possa vedere il tutto sul telone disegnato a meraviglia, la sola distanza reale che passa fra l'occhio degli spettatori ed il telone stesso, non lascia più distinguere chiaro che cosa vi sia dipinto; e questo succede anche nelle gallerie dei quadri, che entrando noi per vederli, se non ci si permettesse d'avvicinarci, a mano a mano che li andiamo vedendo, osserveremmo bensì da lontano la massa del dipinto di quelli collocati nel fondo della galleria, e distingueremmo fors' anche che in taluno è dipinta una battaglia; ma se al vostro compagno ne dimandate la spiegazione? aspettate, vi risponde, che mi sia

avvicinato, e poi vi risponderò. Dunque anche la scena è un quadro, che se non arrivate a quella distanza che ci vuole per distintamente vederla, sapete che è una battaglia, cioè intendiamo di dire una cosa confusa, ma non altro; ed in confuso poco allora si gusta. Così direm adesso resta provato che un lunghissimo palco per la scena è difettoso, perchè porta troppo in lontano (come si è detto) il telone del fondo, e la vista nostra essendo limitata, passato un certo segno, o non vediamo più, o vediamo in confuso. Ma tutte queste cose dai compositori de' balli non si vogliono intendere, e perciò la loro prospettiva permette di calare dalle montagne, di scendere dalle scale piantate in fondo del palco, di alzare il livello del mare, che mette sott'acqua tutta la scena, e di far comparire un popolo intero, ad ogni punto che vogliono, per colpo di scena; ed intanto che il povero pittore mostra le sue ragioni contrarie, essi pensano a costringerlo, perchè faccia a loro modo. Che se mai per sorte lo spettacolo va male, perchè in qualche cosa il pittore stesso non fosse stato alle inesorabili loro prescrizioni, non già per capriccio, ma per istretta ragione dell'arte, essi gli attribuiscono tutta la colpa del cattivo esito. Per il che nè meno l'impresario medesimo degli spettacoli osa contraddire al compositore stesso, scelto e fissato che ne abbia il programma, per tema di non avere nemmen motivo (andando male) di potersi lagnare col medesimo. Tornando adesso alla costruzione del palco scenico, noi vorremmo che un architetto, dovendo disegnare un teatro, ne andasse prima vedendo varj, ed in quello che egli credesse il migliore, si trovasse sul palco scenico in tempo dei soliti spettacoli che vi si danno, intendendo sempre dei più grandiosi, e vedrebbe allora quanta confusione succede in chi agisce sull'istesso palco scenico in tempo degli spettacoli, per le mal intese ed anguste sue dimensioni; peccando generalmente di ristrettezza, massime per potere con celerità preparare le scene e cambiarle in un misurato tempo. E quanti balli vedonsi così andar male, perchè l'architetto non seppe provvedere ai bisogni tutti di questo benedetto palco scenico! Così dopo veduto il disopra vedere dovrebbe anche il disotto del palco medesimo, per conoscere come sono situati i carretti che portano le quinte e come si muovono, qual altezza ci voglia fra il piano disotto e quel disopra per calare macchine di trasformazione, unitamente alle persone, scale per presto discendere o salire, in luoghi meno imbarazzanti del palco; e vedere ancora come sono situati tutti que' contrappesi, che fanno scomparire le tele delle decorazioni nel loro cambiamento. Non meno importante è, che lo stesso architetto vada a vedere le così dette armature, costrutte sopra del palco scenico, per sapere e come sono fatte, e come stanno appese tutte le tele delle mutazioni di scene, come sono situati tutti que' molinelli, dove, girando colla forza del contrappeso, invol-

gono le corde de' teloni, ordite a varie distanze, sì per tirarli in alto che per calarli; ed osservandone molti di questi molinelli, collocati fra l'altezza delle capriate, anche per questa ragione conviene che il tetto del palco scenico abbia più monta della solita proporzione. Perchè sopra di que' piani che vedrà formati a graticola con legni rifessi, appoggiati per traverso sui fondi delle capriate stesse, per lo più essendo queste formate con due fondi per la loro straordinaria grandezza, due piani sopra di questi, forati come si è detto, vengono fatti in modo da potervi camminare le persone, sì per agire, come per essere pronte ad ogni evento di un falso inviluppo delle corde o altro che possa far restare a mezz'aria le tele che si cambiano, come vediamo non tanto di rado succedere.

Veduto che l'architetto avesse tutte queste cose in pratica, siam sicuri che egli disegnerebbe allora con maggior cognizione e franchezza, quella parte di teatro, guastata la quale, manca subito nel principale oggetto per cui è fatto tutto il teatro stesso, dove infine va a terminare tutta la nostra attenzione, che è il palco scenico.

Alcuni architetti poi credono che disegnato che abbiano il proscenio, al di là di questo vi debba poi pensare l'esperto macchinista unitamente al pittore delle scene, e disegnarlo come essi vogliono: così s'accontentano di solo disegnarne la sua dimensione in generale, senza sapere se basti o no per l'effetto delle decorazioni. Ma questi trovando bella e preparata dall'architetto tutta l'area che deve occupare lo stesso palco, e non avendo più essi il potere d'ingrandire dove trovano mancante, van ripiegando come possono. Se non che il palco in ogni modo riman sempre di quell'angustia come fu ideato dallo stesso architetto da principio. Chi domandasse poi come dev'esser grande il palco scenico, gli risponderemmo sempre più che potete farlo, purchè si possa coprire da un tetto; perchè allora anche in un piccolo teatro potete dare grandiosi spettacoli, quand'esso sia grande nel palco medesimo. Ma per non isbagliare, giova fare la sua larghezza, da muro a muro, il doppio della larghezza dell'imboccatura del proscenio; intendendo noi quel muro per lo più diviso a pilastri, al di là del quale rimane un portico per riporre le quinte delle scene, come il vediamo fatto nei nostri due principali teatri. Per riguardo alla sua lunghezza, noi siam d'avviso che basti quella di tutta la sua larghezza da muro a muro diviso a pilastri, o ben poco più, perchè quando il palco scenico abbia in lunghezza, sette o al più otto divisioni di tagli, a quattro a quattro per le quinte, separati da quegli spazj che vi vogliono di passaggio (che chiamansi strade) fra una divisione e l'altra, non contandosi i primi due tagli che si lasciano per i panni vicini al proscenio, tutto il resto del palco vien benissimo per collocare i teloni più lontani che si può, e più

staccati dalle ultime quinte, potendosi allargare gli stessi teloni quanto si vuole acciò non si veda il vuoto del palco, parlandosi delle scene di luoghi aperti, piazze e simili. Una cosa delle più dispiacevoli non lasceremo di notare adesso; è quella di vedere ogni scena e lunga e corta, passato il telone, venire proseguita in alto da una moltitudine di panni, che opprimono e sragionano tutto il dipinto, e le prime quinte essere sempre di panni istessi, non mai meno di tre per parte. Ma se gli stessi pittori ci domandano come rimediarvi quando la scena ha proporzioni che superano l'altezza del vano del proscenio, a dir il vero saremmo un poco imbarazzati a rispondere, perchè non sempre si possono introdurre rompimenti, legati colle proporzioni di ciò che si vede sul telone, parlando di volte e simili, che già sul telone stesso, tante volte sorpassano l'altezza del proscenio! Non mai però gli diremmo introducete dei rompimenti che in qualche modo (come si vede farsi da alcuni) possano servire per la funzione dei panni, ancorchè non leghino, nè colle proporzioni, nè colla tessitura di ciò che sta dipinto sul telone. Perciò non gli diremo altro: servitevi dei panni, quando puramente siete costretti dal bisogno, ma non lasciate mai, o sia studiate che ogni scena ne abbia sempre meno che sia possibile. Ma pare già di sentirci a rispondere dagli stessi pittori: i panni sono l'unico sussidio che abbiamo, quando veniamo stretti dal poco tempo che ci si accorda per dipingere, per risparmiare studio, tempo e fatica; perchè ogni scena con questi si copre, dove il proseguire troviam imbarazzo, con questi si può allungarle come vogliamo senz'altro lavoro; e sia pure una reggia, un tempio, bosco, piazza od anche un infernale, a tutte le scene servono egualmente. Non però di minor utile agli stessi pittori sono le quinte de' boschi, perchè fatte, o sia dipinte una volta che ne abbiano una certa quantità, per una o più scene di questi, le riservano per servirsene indistintamente per allungare piazze, giardini, villaggi, montuose, luoghi remoti, stiano o non istiano in ragione, perchè gli alberi possono nascere da per tutto, ed avendo tutte nel dipinto la stessa fisonomia, nessuno o ben pochi s'accorgono che quelle quinte che han vedute in un bosco, sono corse nella piazza ed in tutte quelle situazioni nominate, senz'altro bisogno di ridipingerle; e perciò non è raro vedere la quinta di bosco illuminata al rovescio del telone, fatta prima per un'altra scena che aveva il sole dall'altra banda. Tutte queste cose sono abusi che dovrebbero levarsi, anche per vantaggio degli stessi pittori, non accorgendosi che con tanti villani tronchi d'alberi guastano le loro scene, dove se vi fossero davvero si estirperebbero, perchè nessuno ama di avere a ridosso alla sua casa, massime la civile, tre o quattro alberi che la opprimano, ed essendo dipinti in tetro fondo, come portava l'oscurità d'un bosco per cui eran fatte prima quelle

quinte, così molte scene incominciando con questi principii di melanconia, non è poi meraviglia, che al primo apparire siano rimirate con freddezza, anche quelle non prive di bellezza, perchè non lega tutto in armonia. Dunque non lasceremo di dire ai pittori scenici, guardatevi dai sussidj, quando tornano in vostro guasto.

ARTICOLO QUINTO

DEL TEATRO DIURNO SCOPERTO.

Era nostro pensiero di dare il solo teatro diurno coperto che abbiamo già dimostrato, non per altra ragione, che per quella di dare un teatro scevro da tutti quegli incomodi che porta con sè il medesimo fatto colla platea scoperta, che crediamo di averli abbastanza descritti. Ma ad onta di tutto questo convien dire che il teatro di giorno amasi più scoperto che coperto, perchè tutti quelli che vediam fatti, e tra noi ed in altre città, sono tutti costrutti colla platea a cielo aperto; sembrando che a quel modo, oltre la rassomiglianza dell'antico, debba ricreare di più nella stagione calda per cui è destinato; nè doversi poi tanto curare (diranno molti) quegli accidentali eventi che possono succedere per varietà di tempo in un teatro scoperto, che alla fine sono, o possono essere momentanei. Quindi non doversi mai sagrificare la tanto benefica ventilazione che si può godere all'aperta, la cui mancanza nei teatri chiusi, forse riesce più dannosa di quello che non si creda. Noi però in questo punto non vogliam fare l'apologista, nè pel teatro diurno coperto, nè per lo scoperto, quando vediamo molte persone, anche semi-calve, portar in mano il loro cappello a cielo aperto, ed altre al contrario di capigliatura bene provviste temere il tenersi scoperte anche un momento in luogo chiuso. Onde raccolti i voti di tutti, chi sa chi vincerebbe se coperto o scoperto si debba fare il teatro diurno. Ma dovendo l'architetto esser indifferente a tutte queste cose, quando non è in sua mano lo scegliere, anche noi pensammo di mostrare lo stesso teatro nostro colla platea scoperta, giacchè il farlo non ci costava che piccole variazioni, come vedrassi dai nostri disegni uniti in una sola tavola che è la n.° 7, che sono due spaccati del teatro fatti per traverso della platea, cioè uno che guarda il proscenio, l'altro quello del fondo della platea stessa, in tutto simili ai già disegnati del primo, non avendo altra differenza che quella di vederli senza coperto, e cambiato il capitello dell'ordine del proscenio, di corintio in jonico. Perchè levata la volta, venendo allora a vedersi l'interno coll'esterno del medesimo fabbricato dalla parte del proscenio stesso, e dovendo unire la parte visibile esterna coll'interno più

che era possibile; così fu forza far servire la stessa cornice dell'ordine jonico del di fuori, anche per quella del di dentro del proscenio, che veniva a risvoltare appunto quasi alla medesima altezza di quella che avevamo già disegnata prima per l'ordine corinto. Onde, e per togliere la poca differenza dell'altezza, e per non vedere due capitelli diversi sotto di una medesima cornice, cambiammo il corintio nel jonico. Altra mutazione non fecimo che questa, onde riescirebbe inutile il parlarne davvantaggio.

Non dobbiamo però tacere un'altra riflessione, cioè che facendosi il teatro diurno colla platea scoperta, questa va soggetta alle stesse condizioni di un cortile d'una casa, cioè alla pioggia di tutte le stagioni ed alla neve, e perciò troviamo necessario, che la platea stessa sia selciata in pietra, quindi poi coperta di tavole, da levarsi finita che sia la stagione del teatro, quando non si volesse imitare il nobile pavimento della bella Galleria Decristoforis, col farlo di pulito marmo. Più diremo, supponendosi fatte le logge di legno, e non essendovi nessuna sporgenza nè di tetto nè di altro in tutto il giro interno del teatro; anche le medesime logge vengono a risentire il danno della pioggia per gli straventi o altro in ogni tempo; più poi per la neve, per la quale converrebbe benissimo farvi sopra delle logge, un controtetto molto sporgente nell'inverno per difenderle da tutto il guasto che ne arriverebbe. Dunque direm adesso pare che un teatro diurno non si debba fare in legno, almeno tutta quella parte che può essere soggetta a bagnarsi, quindi il tutto lavorato in pietra gentile. Ma diranno alcuni: verrà poi il teatro colle logge rivestite di pietra sonoro come si pretende di volerlo; o sarà falso che la pietra non risponda la voce come il legno? Ora vedendo noi inutile il sottilizzare sopra i rimandi della voce, quando sappiamo ad evidenza che il teatro degli antichi era tutto di pietra e non di legno; fatto così anche il nostro, dobbiamo credere che non diversamente vi sentiremmo anche noi. Ma la ragion più forte diremmo in fine è quella che facendosi di legno, non potrà mai dirsi allora teatro stabile, perchè non avendo copertura che lo possa difendere dai danni della pioggia, è naturale che tutto vada ben presto a deperire, quindi a doversi anche ogni tanto rinnovare.

ARTICOLO SESTO.

SI MOSTRA LO STESSO TEATRO DIURNO ANCHE SERVIBILE PEI GIUOCHI D'EQUITAZIONE.

Per far servire lo stesso teatro diurno (che qui intendiamo scoperto) conviene che il piano della platea sia fatto, per ragione della pioggia, di

belle pietre, come dicemmo di sopra, lavorate a guisa di quelle che vediamo nella sontuosa Galleria De-Cristoforis, ed abbia un contro coperto di tavole mobili, cioè da levarsi e rimettersi quando la platea deve servire pei giuochi d'equitazione; la qual copertura di tavole devesi poi ricoprire d'arena, non meno alta once tre, o quel di più che sarà creduto convenevole. Perchè allora, così preparato, chi corre, e sfortunatamente cadendo, dall'elasticità delle tavole e dal molle dell'arena possa in certo modo andar salvo dalle contusioni. La difficoltà maggiore che troviamo è quella della introduzione de' cavalli nella platea nel modo che sia il più facile ed il meno imbarazzante: il che colla pianta alla mano, Tavola n.° 6, che è del sotto palco scenico, e colla Tavola n.° 1, altra pianta di tutto il teatro, anderemo spiegando come ne abbiamo inteso lo scioglimento. Dalla porta segnata n.° 1, Tav. 6, facciamo entrare i cavalli, ed essendo il vano di detta porta attraversato dalla rampa, che si vede segnata nella pianta generale Tavola n.° 1, co' numeri 54, 55, 56, questa stessa rampa nella parte che cade contro la suddetta porta, marcata a, a, a, a, e formata a guisa di ponte levatojo, che si vede pure segnata a, a nella Tav. 6, da alzarsi e chiudersi a seconda del bisogno, ed essendo la detta rampa, qui segnata 2, 2, fatta per condurre i cavalli sopra del palco scenico, viene salendo a tagliare il vano della detta porta che rimane poi tutta libera, alzato che siasi il detto ponte. Entrati adunque i cavalli stessi per la porta n.° 1, si vede in seguito punteggiata la via 3, 3, per andare rettamente sotto il palco scenico e condurre i cavalli medesimi sino allo sbocco n.° 5, dove salendo per quelle due rampe 5, 5, arrivano al piano della platea; intendendosi in quell'occasione levata l'orchestra. Volendosi poi trattenere i cavalli sotto il palco stesso, rimanendo sbarazzati quei due spazj C, C, subito entrati sotto il palco scenico, questi li crediamo luogo opportunissimo senza andarne cercando altro. Ci rimane ora a spiegare, come levare nella via del mezzo, tutti que' pezzi che vediamo in pianta segnati BB, BB, ec., che tagliano per traverso tutti quei muriciuoli D, D, ec., che formano quel piano solido per farvi scorrere i carretti delle quinte. Tutti que' pezzi adunque noi li supponiamo fatti di grosse tavole da potersi togliere o alzare come si vuole, così finito il tempo del passaggio de' cavalli, tutto viene rimesso come prima. Non avvertimmo ancora che dovendosi far passare i cavalli sotto il palco scenico, bisogna dare allora alla via da percorrersi, la stessa pendenza che vi sta di sopra del palco scenico stesso, fino allo sbocco della platea: perciò già ne vedemmo la ragione spiegata da quelle due rampe fatte per riacquistare il livello della platea stessa, perduto colla discesa.

CONCLUSIONE.

Forse, diremo in fine, non piacerà a tutti questa nostra cambiata forma di Teatro, perchè non finisce in bel semicerchio, e non ha imitazione alcuna, nè coll'antico, nè coi migliori moderni che abbiamo; nè si potrebbe pur darle esternamente un insieme più euritmico e più simmetrico, per ragione della diseguale altezza che ha tutto il fabbricato, il che si conosce dal maggiore innalzamento de' tetti, cioè dall'essere quello del palco scenico un poco più alto di quello della platea, e dall'averlo la platea stessa un poco al disopra della facciata. Ma considerate le obbligazioni del lume, troverassi impossibile il fare diversamente: almeno il nostro cortissimo vedere ci obbliga a così affermare. Ma lasciato questo, diremo ancora: forse il nostro teatro non si troverà corredato di tutti que' locali accessorj per servire a diverse destinazioni, come luogo di trattenimento pubblico, per esempio, sale di concerto, più comodi per un grandioso caffè, e più stanze per una ben servita pasticceria ed altri simili luoghi, quando il teatro diurno fosse da costruirsi in una specie di parco, o grandioso giardino pubblico. Ma tutte queste cose non cercammo di accrescere, pel timore, che avendo ingrandito di troppo il nostro teatro, fosse poi per divenire uno di que' progetti, che per *Propter nimium est*, muojono prima di aver vita.

FINE

DESCRIZIONE

DELLA PIANTA TERRENA DEL TEATRO DIURNO.

Tavola Prima.

N.° 1 Portico per ismontare al coperto.
» 2 Atrio d'ingresso.
» 3 Primo ingresso per andar al teatro.
» 4 Passaggio per andare al camerino degli accordi.
» 5 Camerino de' biglietti.
» 6 Camera per gli impresarj e per gli accordi.
» 7 Camerino per la cassa.
» 8 Altra camera per gli impresarj, assistenti all'ingresso delle persone.
» 9 Siti pei portinaj.
» 10 Entrata in teatro.
» 11 Porta che si apre e si serra per la sortita delle persone.
» 12 Altra porta chiusa che si apre finito lo spettacolo.
» 13 Camera dove trattenersi per aspettare la carrozza.
» 14 Camerino per l'ufficiale di Guardia.
» 15 Caffè.
» 16 Camera di servizio al caffè.
» 17 Stanza del custode del teatro, con iscala che mette ai primi mezzanini per sua abitazione.
» 18 Camera degli arresti.
» 19 Quartiere de' soldati.
» 20 Ingresso al quartiere de' soldati.
» 21 Portico di passaggio.
» 22 Cortiletto.
» 23 Porta che si apre terminato lo spettacolo.
» 24 Cessi.
» 25 Portina d'ingresso alla scala che mette a tutte le stanze superiori.
» 26 Tromba.
» 27 Vestibolo per la servitù.
» 28 Scale che mettono alla prima corsia de' palchi e delle loggie.
» 29 Portine d'ingresso e sortita della platea.
» 30 Porta grande che si apre finito lo spettacolo.
» 31 Porta della platea.
» 32 Ingresso alle scale che mettono al second'ordine delle loggie.

N.° 33 Camera che dà la comunicazione ai mezzanini con iscala che porta al piano nobile.
» 34 Prima corsia delle loggie.
» 35 Ingresso alle loggie.
» 36 Palchi.
» 37 Platea.
» 38 Loggie.
» 39 Area segnata in cerchio pei giuochi d'equitazione.
» 40 Orchestra.
» 41 Proscenio.
» 42 Porta che dalla corsia mette al palco scenico.
» 43 Scale che portano sulle armature.
» 44 Camera per gli attori mentre aspettano.
» 45 Ritirata.
» 46 Palco scenico.
» 47 Ringhiera al disopra degli archi del portico, dove si ripongono le quinte, e che dà comunicazione a tutto il giro del piano delle gallerie superiori.
» 48 Porte che mettono alle scale che discendono sotto il palco, e che mettono ai rispettivi camerini degli attori.
» 49 Porticati a volta per riporvi le quinte delle decorazioni ed altro.
» 50 Buchi in cui discendono i contrappesi de' teloni.
» 51 Camerini a volta per uso delle lumiere.
» 52 Porta per far passare teloni, quinte e simili, per farne trasporto da un locale all'altro.
» 53 Porta che mette alla rampa per far salire i cavalli sul palco scenico.
» 54 Rampa a cordonata con ponte levatojo nel mezzo segnato a, a, a, a, che comprende tutta la larghezza della porta 56, che si alza per lasciar passare i cavalli sotto il palco scenico, i quali vanno rettamente alla platea pei giuochi d'equitazione, salendo le due rampe che si vedono segnate nella pianta sotterranea del palco scenico, Tavola 6, e coi n.[i] 5, 5.
» 55 Porta che mette alla rampa per far salire i cavalli sopra del palco scenico.
» 56 Porta che sta sempre chiusa, ma apribile al bisogno per le occorrenze di sopra indicate, cioè per l'introduzione de' cavalli pei giuochi d'equitazione ed altri.

DESCRIZIONE

DELLA PIANTA SOTTERRANEA DEL PALCO SCENICO.

Tavola Sesta.

N.° 1 Porta del mezzo che introduce sotto il palco scenico, attraversata dalla rampa 2, 2, che porta i cavalli sopra del palco scenico stesso, come vedesi più chiaramente delineata nella pianta generale del teatro, Tavola 1.ª, la quale porta n.° 1 non si apre che in occasione del passaggio dei cavalli, che rettamente condotti per quella via di mezzo segnata 3, 3, 3, 4, 5, vanno a sboccare al luogo dell'orchestra marcato 5; poi salendo per quelle due rampe punteggiate 5, 5, si portano al livello della platea, ridotta in circo pei giuochi d'equitazione, come abbiamo già dimostrato a suo luogo.

» 2 Rampa a cordonata per la quale dalla strada ascendono i cavalli, le carrozze, ec., sul palco scenico.

» 3 Strada retta sotto il palco scenico pel passaggio de' cavalli, in tempo dei giuochi d'equitazione: levandosi prima tutti que' piani B, B, attraversanti dove scorrono sopra quelle quinte che passano da una parte all'altra di tutto il palco senza interruzione, fatti di tavole a guisa di ponticelli, od attaccati da un lato si possono alzare senza togliersi. D, D, ec., muricciuoli dove scorrono sopra gli stessi carretti delle quinte.

» 4 Passaggio.

» 5 Due rampe che portano i cavalli al disopra della platea.

» 6 Sito delle lumiere per la ribalta che si volesse accendere.

» 7 Passaggi.

» 8 Porta che mette ad un corritojo, perchè andare e venire possano i suonatori al teatro.

» 9 Camerini per gli attori.

» 10 Scala che discende ai detti camerini e sotto il palco scenico.

» 11 Latrine.

» 12 Scala che mette sopra il palco scenico.

» 13 Cesso per le comparse e per quelli che agiscono sotto il palco scenico.

» 14 Camerino da destinarsi.

» 15 Galleria per uso delle comparse.

» 16 Passaggio.

» 17 Altro camerino de' virtuosi.

N.° 18 Scalette che mettono sotto le corsie delle logge dove si ripongono le sedie, sgombrata che si voglia la platea.

» 19 Sotterraneo che serve pel ripostiglio delle dette sedie.

» 20 Corritojo sotterraneo per cui andare e venire possono gli attori sul palco scenico, senza passare per quello superiore delle logge.

» 21 Platea formata in circo pei giuochi d'equitazione.

NOTA DELLE TAVOLE.

Tavola 1.ª Pianta generale del teatro diurno.

» 2.ª Spaccato pel lungo sulla linea A, B.

» 3.ª A, Spaccato per traverso sulla linea C, D che guarda il proscenio.

B, Spaccato eguale che mostra il fondo della platea.

» 4.ª C, Facciata anteriore del Teatro.

D, Facciata posteriore del medesimo.

» 5.ª Facciata di tutto il fianco del teatro.

» 6.ª E, Spaccato per traverso del palco scenico.

F, Pianta sotterranea del palco scenico.

» 7.ª G, Spaccato per traverso del teatro diurno, guardante il proscenio, inteso colla platea scoperta.

H, Spaccato della platea scoperta dalla parte del fondo del teatro.

INDICE

MILANO, COI TIPI DI FELICE RUSCONI
contrada de' Due Muri, N.° 1033.

Braccia 1 2 3 4 5 6 7
90
100
110
120
Milanesi

Tavola II

Braccia 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 Milanesi

Tavola III.

A
B
Braccio 1 2 3 4 5 10 15 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 Milanesi

Tavola IV

Tavola IV
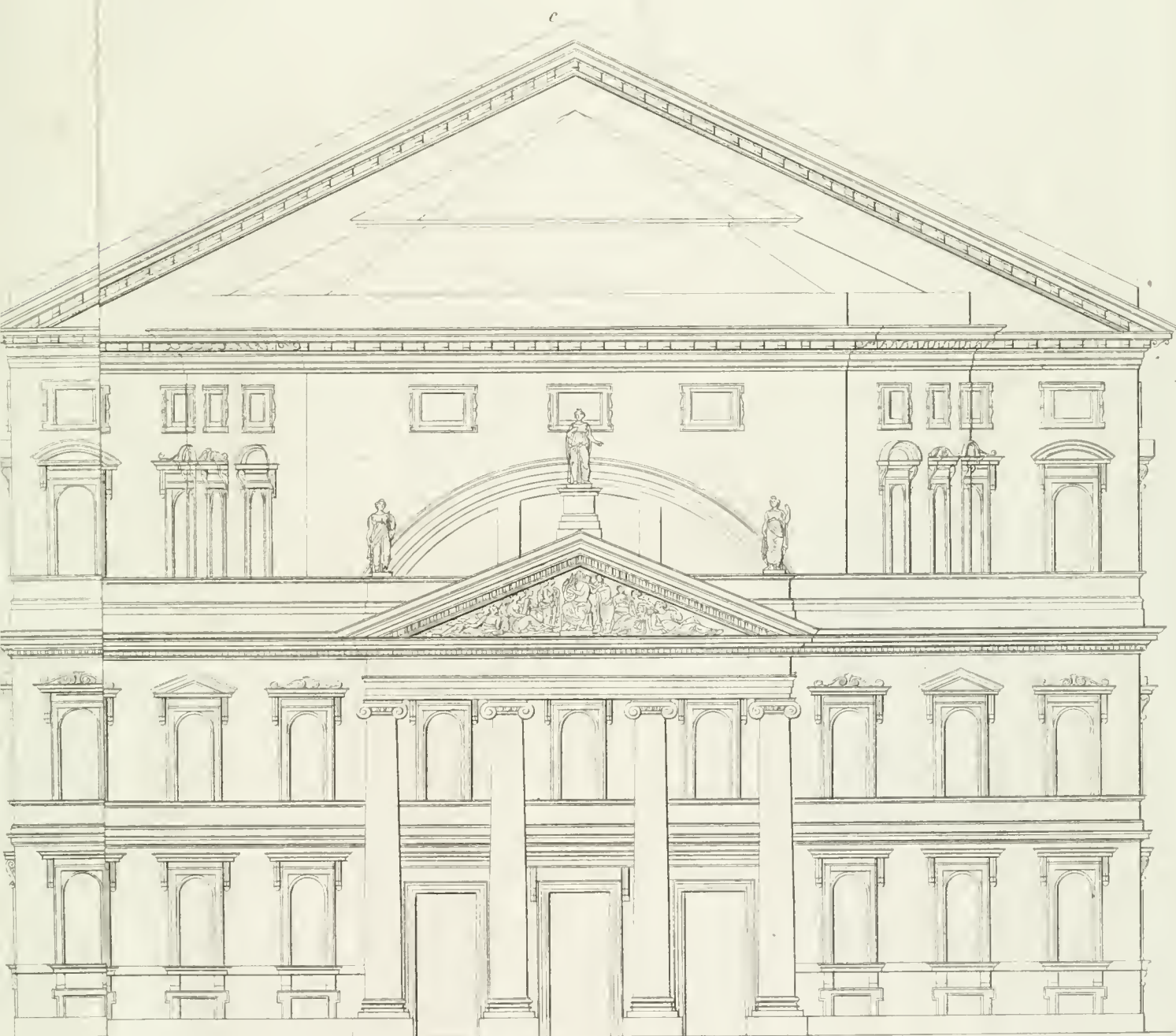
Tavola
Braccia 1 2 3 4
80
90
100
110
120
Milanesi

Braccia 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 15 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 Milanesi

Tavola
F
21
18
18
20
5
5
5
19
19
4
6
6
4
8
7
7
4
B
17
10
16
B
3
B
15
B
B
B
B
B
B
B
B
B
3
B
C
3
C
15
13
14
a
a
2
2
a
a
1
Braccia
1 2 3 4
90
100
110
120
Milanesi

Tavola VI

H
Braccia
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
100
110
120
Milanesi

G
H
Braccia
Milanesi

4 parti in 3 voll